

**O OLHO OBSCENO DO MEU DEUS:
A IMAGEM DIVINA NA PROSA DE HILDA HILST**

**THE OBSCENE EYE OF MY GOD:
THE DIVINE IMAGE IN THE PROSE OF HILDA HILST**

Andréa Jamilly Rodrigues LEITÃO¹

RESUMO: O propósito deste trabalho é o de interpretar de que modo a imagem de Deus é construída na prosa de ficção de Hilda Hilst, principalmente em diálogo com as obras *A obscena senhora D* (1982) e *Com os meus olhos de cão* (1986). Em outros termos, pretende-se compreender e, ao mesmo tempo, problematizar o procedimento empregado pelo texto hilstiano para conceber o Inominável. Como traço característico de sua obra, a busca incansável pelo ser divino não se limita a se deparar com a sua ausência implacável, mas se transveste, sob o viés do obsceno proposto por Henry Miller (1949), no movimento de corporificação, isto é, de humanização com ênfase em seus contornos eminentemente carnis.

PALAVRAS-CHAVE: Deus. Corpo. Obsceno. Hilda Hilst.

ABSTRACT: The purpose of this work is to interpret how the image of God is built in Hilda Hilst's prose of fiction, especially in dialogue with the books *A obscena senhora D* (1982) and *Com os meus olhos de cão* (1986). In other words, it is intended to understand and, at the same time, to problematize the procedure employed by the Hilstian's text to conceive the Unspeakable. As a characteristic feature of his work, the tireless search of the divine being does not confine itself to its relentless absence, but transposes, under the bias of the obscene proposed by Henry Miller (1949), in the embodiment movement, that is, of humanization with an emphasis on its eminently carnal contours.

KEYWORDS: God. Body. Obscene. Hilda Hilst.

Considerações iniciais

Hilda Hilst (1930-2004) já era largamente reconhecida pela sua produção poética e possuía uma intensa produção teatral quando decide investir no campo da prosa de ficção. Neste, a escritora paulista adota uma postura radicalmente experimental e comprometida com a inovação dos parâmetros tradicionais da composição narrativa, na medida em que revela o esgotamento das formas literárias canonizadas e das palavras do trato comum que já não conseguem capturar o inefável da experiência humana. No plano da construção textual, a prosa

1. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP).
E-mail: andreajamilly@gmail.com.

degenerada² da escritora promove, de acordo com Alcir Pécora (2010, p. 10), uma verdadeira “anarquia dos gêneros” ao conjugá-los sob um mesmo arranjo, cuja desestabilização quebra com a rigidez dos modelos convencionais da tradição literária. Anatol Rosenfeld (1970) enfatiza o nível de excelência com que a escritora empregou, em seu exercício criativo, três diferentes gêneros: a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa.

A sua obra é notória pelo seu excesso desmedido e os seus deslocamentos. Por tratar de questões transgressoras, confronta o dogmatismo e a rigidez conservadora de parte da crítica, a exemplo do polêmico *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), em que uma menina de apenas oito anos narra a sua iniciação sexual. O que pode muito bem apontar uma explicação para o fato de algumas de suas obras terem sido consideradas herméticas e, por extensão, relegadas ao limbo do incompreensível ou ao estigma do pornográfico. Neste contexto, Alcir Pécora (2010, p. 8) chama a atenção para o fato de que a obra de Hilda Hilst, embora seja “de rara extensão e variedade, ainda é largamente desconhecida”. Dentre as hipóteses formuladas, o crítico destaca que a “imagem pública da artista como tipo excêntrico predominou sobre o conhecimento da obra” (PÉCORA, 2010, p. 8). Entretanto, é possível identificar recentemente uma crescente atenção do público leitor e dos críticos especializados para com a sua obra. De fato, é inegável que a escritora foi uma personalidade forte de sua época e os seus textos são conhecidos por sua crítica radical direcionada às convenções sociais e ao puritanismo. Hilda Hilst desvelou o homem em seus abismos mais obscuros e imperscrutáveis – para além de suas ressonâncias morais – com uma intensidade única no panorama literário brasileiro.

A sua preocupação, contudo, não se resume apenas à seara humana, mas se estende também à sua correlação com a divindade e o seu silêncio irremediável. Basta lembrar da epígrafe da sua novela *Com os meus olhos de cão* (1986), que apresenta o seguinte excerto de Georges Bataille (1992, p. 20): “Percebo, afundando, que a única verdade do homem é ser uma súplica sem resposta”. O sentimento de falta ou de insuficiência é justamente a força motriz de toda a sua obra no encalço, entre outras coisas, de uma “ideia de Deus”, cuja definição jamais caberá em uma simples certeza. Sendo assim, este trabalho pretende interpretar de que modo a imagem de Deus é construída na prosa de ficção da escritora, em especial no diálogo com as obras *A obscena senhora D*, de 1982, e *Com os meus olhos de cão*, de 1986. Em face dos constantes fracassos em encontrar o pleno entendimento ou em nomear o incomunicável – a que as suas personagens, em geral, se deparam

2. Eliane Robert Moraes (2003) afirma que Hilda Hilst constrói uma “prosa degenerada” ao incitar a fusão inusitada dos gêneros, subvertendo as convenções literárias.

em suas problemáticas existenciais –, todo esforço volta-se, pela via do obsceno, para transpor a fronteira do indizível e corporificar verbalmente o que excede a compreensão do homem: Deus.

1. Insinuações do insondável: o corpo obsceno de Deus

Deus sempre foi uma questão desafiadora para o ser humano. O imponderável, o incognoscível, o fundo misterioso da existência, a “noite infinita para a nossa razão”³, eis a insinuação do ser insondável, por excelência: Deus. De uma maneira ampla, a divindade na obra de Hilda Hilst não se restringe tão somente ao âmbito de um princípio religioso, mas se alarga no sentido de manifestar uma determinada cosmovisão, visto que, como sustenta Simone Weil⁴ em seus *Cadernos*, “pensar Deus, amar Deus, não é mais do que uma certa maneira de pensar o mundo” (HILST, 2008, p. 31). Em entrevista⁵ para os *Cadernos de literatura brasileira* (1999, p. 30), a escritora é categórica ao expressar que, em sua obra, é notável uma busca ininterrupta de Deus: “A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus”. No extenso conjunto literário de Hilda Hilst, as suas incursões na procura pelo divino surgem como uma verdadeira obsessão ou, para utilizar a expressão de uma de suas personagens, uma “mania de Deus”⁶ tanto no domínio da sua poética como no da sua obra de prosa de ficção, incorporada à dimensão da experiência carnal e corpórea. Como observa Alcir Pécora (2001, p. 12), “as inquietações metafísicas mais sanguíneas e arrebatadas, como as dúvidas teológicas mais rigorosamente inteligentes, [são] nascidas muitas vezes como questões do corpo”.

3. Na peça de teatro *As aves da noite* (1968), a personagem do padre católico franciscano Maximilian Kolbe emprega, em termos metafóricos, esta genuína imagem para exprimir que as “coisas divinas são uma noite para a nossa razão” (HILST, 2008, p. 267). Em peça anterior, intitulada *A empresa*, ou inicialmente chamada de *A possessa* (1967), a personagem do Monsenhor explora a mesma imagem para dizer que “Deus pode ser a treva. Pode ser a grande noite” (*Ibidem*, p. 54).

4. Esta citação da escritora francesa aparece, com apenas algumas alterações referentes à tradução, como epígrafe da peça *A empresa* e também da sua obra poética *Poemas malditos, gozosos e devotos*.

5. Esta entrevista, intitulada “Das sombras”, foi concedida a Antonio Fernando de Franceschi e a Rinaldo Gama – respectivamente, o diretor editorial e o editor executivo dos *Cadernos* –, contendo também perguntas formuladas por especialistas convidados, tais como: Millôr Fernandes, Telê Ancona Lopez, Jorge Coli e Nelly Novaes Coelho.

6. Na narrativa *Osmo*, que compõe *Fluxo-floema* (1970) – a sua primeira obra de prosa de ficção –, a personagem-título declara que, acima de tudo, as “coisas mais importantes são aquelas que falam de Deus, eu tenho mania de Deus” (HILST, 2003, p. 77). Na narrativa anterior, intitulada “Fluxo”, a que inicia a obra, o narrador se depara com a árduo ofício de escrever sobre um Deus inapreensível. Afinal, “o incognoscível é incogitável, o incognoscível é incomensurável, o incognoscível é inconsumível, é inconfessável” (*Ibidem*, p. 24).

No poema “Exercício nº 1”, pertencente à obra *Exercícios para uma ideia* (1967), a primeira estrofe já anuncia a permanente preocupação de, mais do que somente pensar, concretizar uma “Ideia de Deus” em contornos de sentido:

Se permitires
Traço nesta lousa
O que em mim se faz
E não repousa:
Uma Ideia de Deus.
(HILST, 2017, p. 222).

A tentativa incansável – que “não repousa” – de “traçar”, ou melhor, de corporificar a “Ideia de Deus” em termos verbais corresponde paralelamente ao próprio movimento humanização de Deus na figura de Jesus Cristo. Em outros termos, revesti-lo com o matiz humano, fazê-lo à sua imagem e semelhança. Neste sentido, anos mais tarde, o poema “I”, de *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), realça Jesus no seu “corpo de homem”, isto é, com seus atributos eminentemente carnis, como a imagem humana de Deus:

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.
(HILST, 2005, p. 13).

Nesta passagem do poema, vislumbra-se Jesus em todo o seu *pathos*, a sua miséria humana, a partir da encenação de sua “carne” ferida. Operação poética esta semelhante ao que ocorre no poema “Festa do corpo de Deus”, de Adélia Prado, pertencente à obra *Terra de Santa Cruz* (1981). Os versos da escritora estabelecem a ruptura das dicotomias e dos maniqueísmos metafísicos ao trazerem para as tramas do seu verbo poético a humanização do “mistério” divino e a assimilação do caráter sagrado à experiência da carne:

Jesus tem um par de nádegas!
Mais que javé na montanha
esta revelação me prostra.
Ó mistério, mistério,
suspenso no madeiro
o corpo humano de Deus.
(PRADO, 1991, p. 279).

A significativa originalidade das imagens e das construções metafóricas construídas nos textos de Hilda Hilst é capaz de colocá-la em diálogo profícuo com outros grandes escritores. No que tange à relação estabelecida entre a divindade e o homem, Leo Gilson Ribeiro destaca uma íntima afinidade entre a obra de Hilda Hilst e a de Samuel Beckett. De acordo com as palavras do crítico,

Hilda Hilst põe em dúvida a existência de Deus e oscila entre a suprema esperança de haver um significado maior e recôndito para a vida humana e um niilismo que de tudo descrê – e, por força disso, ergue blasfêmias contra Deus e injúria o que seriam impiedades divinas – para o caso de Deus existir –, no tocante às orações e súplicas dos seres humanos. (RIBEIRO, 1999, p. 80).

Como uma das marcas fortes da obra hilstiana, o confronto do ser humano com Deus reverbera em toda a sua complexidade. Em rigor, a ênfase maior reside em colocar em xeque uma determinada concepção de Deus; sobretudo a que corresponde, por um lado, a um ente absoluto, intocável e infalível e, por outro lado, a uma figura de autoridade masculina, paternal e misericordiosa. Paradoxalmente, Deus é uma presença na ausência. Encontrá-Lo constitui-se como uma árdua e incessante tarefa colocada em prática, nem que para isto seja necessário atravessá-Lo pelo avesso ou, como se insinua no seguinte trecho da obra *A obscena senhora D*, desvelar o “olho obsceno do meu Deus” (HILST, 1986b, p. 102). Para além dos moralismos, a sua prosa de ficção dota-se de uma liberdade deliberada, sem apresentar o menor resquício da ordem da culpa⁷ ou do ressentimento, dentro de um imaginário de raiz judaico-cristã, uma vez que as tradicionais antinomias entre o humano e o divino, o profano e o sagrado, o corpo e a alma, o baixo e o alto não aparecem mais em conflito ou, ainda, sob uma espécie de hierarquia valorativa; pelo contrário, vigoram em um jogo intercambiável no sentido de operar uma legítima inversão da metafísica platônica.

Sob o viés da “conversão”, Henry Miller (1975) também concebe estas categorias comumente entendidas como irreconciliáveis não de maneira estanque, mas em profundo estado de trânsito. Nos termos do escritor norte-americano, o elemento sexual e o religioso “são suscetíveis a uma conversão, e, na verdade, devem ser convertidos, devem mesmo passar de um nível a outro, de acordo com nosso desenvolvimento e conseqüente compreensão da vida” (MILLER, 1975, p.

7. Em sua obra *Genealogia da moral* (1887), Friedrich Nietzsche (2017, p. 102) destaca que o “advento do Deus cristão, que é a expressão mais alta do divino, produziu o máximo do sentimento de culpa”, em virtude de o homem se sentir em “dívida”, isto é, compreender que a sua existência é tributária à divindade; devendo, logo, por obrigação, cultuá-la. Caso contrário, instala-se em sua interioridade a noção de pecado.

17). É possível vislumbrar igualmente esta comum reversibilidade na seguinte passagem de *Tu não te moves de ti* (1980): “em tudo há matéria sagrada, ainda que a nossa carne por absurdo olvido pretenda que não foi tocada pelos dedos santos e do sagrado se faça sumidiça” (HILST, 1986c, p. 142).

Por outro lado, conforme pontua Eliane Robert Moraes (1999, p. 119), “o confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem portanto, como consequência última, a destituição da figura divina como modelo ideal do homem”. Mais do que isso, a inversão chega a tal ponto de o próprio homem se tornar a referência para pensar uma “ideia de Deus”. O intento recorrente de humanizá-Lo decorre da tentativa de compreendê-Lo fundamentalmente em termos corpóreos. Se Deus é ocultamento, é silêncio – ausência ou ameaça de vazio, portanto –, é preciso corporificá-Lo, em carne, osso e entranha, por via do nascimento da palavra, sob o desígnio jamais definitivo de conhecer o que sempre se resguarda no encobrimento: “a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender” (HILST, 1986b, p. 83).

Um traço bastante peculiar da obra da escritora é a eloquência com que as inquietações existenciais são atravessadas pela obscenidade. Tradicionalmente, o obsceno “pertence a uma categoria lexical específica, um registro linguístico vulgar associado à nomeação de práticas sexuais e partes anatômicas; ou seja, a palavra obscena atua denotativamente” (FRAPPIER-MAZUR, 1999, p. 220). Por seu caráter transgressor, a linguagem obscena rompe com os preceitos postulados pela moral cristã e revela a fragilidade do pudor, visto que, no limite entre o público e o privado, põe em cena⁸ o que deveria permanecer oculto sob a reclusão da intimidade: o ato sexual. Sob esta perspectiva, Aldo Pellegrini pondera que a obscenidade se relaciona diretamente com termos considerados tabus e, por essa razão, “lesiona ou ofende um vago obstáculo de pulcritude social que se costuma denominar-se decoro” (PELLEGRINI, 2003, p. 12, tradução nossa). É preciso destacar que, na seara deste trabalho, o obsceno jamais se confunde com a pornografia, já que um dos objetivos principais desta consiste em provocar a excitação e a satisfação do desejo com a descrição minuciosa das práticas sexuais, “atuar como excitante sexual e [que] se desenvolve especialmente no plano privado” (PELLEGRINI, 2003, p. 12, tradução nossa).

Em seu célebre texto, publicado em 1945, Henry Miller reconhece que a dificuldade em se estabelecer uma definição para a obscenidade é comparável à tarefa de discorrer sobre Deus. No campo da literatura e das artes em geral, a

8. Em sentido corrente, a obscenidade infringe o pudor dentro de uma moral sexual cristã ao “colocar em cena algo que deveria estar nos bastidores” (LAPEIZ; MORAES, 1986, p. 8).

obscenidade surge como um recurso, cujo “propósito é despertar, anunciar um sentimento da realidade” (MILLER, 1949, p. 25; tradução nossa). A partir de uma sofisticada construção metafórica, o escritor norte-americano desvincula o obsceno do apelo sexual ou pornográfico, de modo a relacioná-lo ao princípio fundante da criação, como possibilidade de “despertar” o desconhecido ao engendrará-lo em novos matizes, de trazer a lume no sentido de dar forma ou corpo ao que ainda não foi revelado: “Assim a retirada do véu pode ser considerada como a expressão última do obsceno. É querer penetrar observando os movimentos secretos do universo” (MILLER, 1949, p. 28; tradução nossa).

Em meio aos desígnios mais escusos do homem e aos mais insondáveis da vida, a linguagem obscena corresponde ao apelo de significar e ao ímpeto de lucidez para dar sentido à existência, como se insinua no trecho da célebre obra *A obscena senhora D*: “e o que foi a vida? uma aventura obscena, de tão lúcida” (HILST, 1986b, p. 94). Sob o viés de uma “radicalização obscena”, Sonia Purcena (2010, p. 65) destaca que as personagens de Hilda Hilst “desejavam esgotar a fim de exorcizar o ‘fracasso’ no ‘excesso de lucidez’ e estraçalhar o que se encena”. Deste modo, o apelo obsceno da prosa de Hilda Hilst abarca acontecimentos que chegam aos limites do representável, isto é, ao “que se dá todo no exterior da linguagem”, conforme evidencia João Adolfo Hansen (2014, p. 28). Ora o narrador, ora as personagens empregam a palavra obscena na tentativa de não somente sondar, mas também de alcançar, em termos essencialmente carnis, o que vige em uma esfera intangível – no caso, a vigência de Deus –, cujo significado transcende a compreensão humana e, por assim dizer, o representável.

Em toda a sua pujança carnal na demanda por sentido, a escrita hilstiana é marcada pela volúpia do excesso⁹ e do baixo corporal, a desmesura verbal, o “estilhaçamento” dos limites, uma vez que, “ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a sua própria medida” (MORAES, 1999, p. 117). A sua linguagem obscena é, portanto, responsável pelo transbordamento das “medidas” e a transgressão das dicotomias, com o desmantelamento da hierarquia entre domínios até então inconciliáveis.

O obsceno conduz até onde habita esse Deus plenamente assimilado à medida humana. Pois, como ressalta Henry Miller, “se há algo que mereça ser chamado ‘obsceno’ é este confronto oblíquo e furtivo com os mistérios, este caminhar à beira do abismo, gozando os êxtases da vertigem, mas recusando ceder

9. Mechthild Blumberg (2015, p. 135) destaca o fato de que, empregando a linguagem obscena, “Hilda e seus protagonistas reagem à nudez divina (e à estupidez humana) através do excesso, da excrescência, do excremento”.

à fascinação do desconhecido” (MILLER, 1949, p. 29; aspas do autor, tradução nossa). No “confronto” com o que inevitavelmente escapa ao homem, a prosa obscena de Hilda Hilst cumpre o esforço de perscrutar e de tangenciar a “beira do abismo”, de abrir uma fenda sobre a “fascinação do desconhecido” para corporificar verbalmente o incognoscível e, enfim, nomear a face inexplicável de Deus. De acordo com a afirmação da escritora em uma entrevista concedida a Leo Gilson Ribeiro (1999, p. 86),

Todo exterior é perecível, só a tentativa de relação com o infinito é que é permanência. Registrar o possível eterno: minhas personagens tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado, pois tentam tocar na extremidade de uma corda cuja outra extremidade está presa a uma forma, essa, sim, imperecível.

Tendo em vista que a problemática encarnada pelas personagens se demonstra na demanda por sentido, o esforço “permanente” e obstinado da linguagem obscena hilstiana concentra-se em “registrar o possível eterno”, combinando o “perecível” das experiências do ser humano e o “infinito” que o transcende. Em suma, arriscar-se pelo obsceno é dilacerar a “ferida” pulsante do existir, desnudar o furor da palavra e lançar-se nos próprios limites da lucidez, como um “susto que adquiriu a compreensão” (HILST, 1986b, p. 106).

2. Da palavra à experiência da carne: a humanização do ser divino

Nas primeiras linhas da obra *A obscena senhora D*, a personagem-título explica que a letra D refere-se ao vocábulo “derrelição”, que significa, em outras palavras, “desamparo” e “abandono”. O desamparo expõe o “vazio escuro” que lhe cabe e conclama para a busca incessante do “centro” do seu próprio ser: “eu Nada, eu nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas” (HILST, 1986b, p. 62). Nos escombros do humano, esta procura perfaz o exercício constante de lucidez a fim de tentar inscrever no plano da linguagem a sua experiência em direção às raízes mais desconhecidas de si: “às vezes queremos tanto cristalizar na palavra o instante, traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo, não queremos?” (HILST, 1986b, p. 82).

Após a morte do seu marido – chamado Ehud –, Hillé recolhe-se ao vão da escada e vive em uma situação de completo despojamento a ponto de ser “só eu e o Nada do meu nome, minhas mesquinhas, meu ser imundo” (HILST, 1986b, p. 79). A Senhora D desnuda-se entregue à “espessa funda feri-

da da vida”, de onde se abisma a consciência do devir temporal, assim como a pequenez humana diante de Deus, do Infinito, do Perdurável, do Imperecível, do Inominável ou, para usar a metáfora utilizada por Hillé, de um “pai eternamente ausente” (HILST, 1986b, p. 92).¹⁰

Em relação à natureza do ser divino, a narradora em uma postura profundamente questionadora tece uma profusão de indagações, deslocando, sobremaneira, lugares-comuns. A imagem de um “Deus de afagos”¹¹, como um pai afável, protetor e compassivo, não se sustenta mais. Ele demonstra toda a sua inaptidão ou a sua insuficiência para o cuidado paternal. Em síntese, os desígnios divinos incorporam a imperfeição, própria da feição humana:

Como será a cara DELE hen? é só luz? uma gigantesca tampinha prateada? Não há um vínculo entre ELE e nós? não dizem que é PAI? não fez um acordo conosco? fez, fez, é PAI, somos filhos. não é o PAI obrigado a cuidar da prole, a zelar ainda que a contragosto? é PAI relapso? (HILST, 1986b, p. 74).

Em linhas gerais, a obra é tecida por um diálogo entre Hillé e Ehud, sem que haja qualquer marcação gráfica sinalizando a fala específica de cada um. Em algumas passagens, por exemplo, não é possível identificar se quem enuncia é o narrador ou as personagens ou, por vezes, distinguir os diálogos das “cenas de possessão”.¹² Em um determinado momento da narrativa, o esposo da senhora D a interpela a fim de direcionar o seu olhar para a abissal “face de Deus”, ao que ela lhe responde que somente é capaz de ver, além do “nada”, “névoa e fundura”. Ele, sem mais rodeios, oferece-lhe o seguinte alvitre: “é isso. adora-O. Condensa névoa e fundura e constrói uma cara” (HILST, 1986b, p. 80). Hillé toma seriamente esta recomendação, de sorte que, em meio ao processo de compor uma “cara” para o Incomensurável, reflete obscenamente sobre a sua natureza física:

Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se

10. Em *Cartas de um sedutor* (1991), a personagem em uma das cartas associa o ser humano à imagem de um órfão perante a figura divina: “O que nos resta é a orfandade. Não é que sentimos falta de pai e mãe. Somos órfãos desde sempre. Órfãos d’Aquele” (HILST, 2002a, p. 61).

11. Na peça já citada *A empresa*, a personagem do Bispo emite categoricamente a seguinte fala: “O Deus de que vos falo não é um Deus de afagos” (*Idem*, 2008, p. 74).

12. Em nota introdutória à obra *Fluxo-floema*, Alcir Pécora (2003, p. 11) elege a expressão “cena de possessão” a mais apropriada, ou melhor, a “mais aproximada” para dar conta da experiência literária hilstiana, contrapondo-se à insuficiência das expressões tradicionais “fluxo de consciência” ou “drama de consciência”.

pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? Estás me ouvindo? Altares, velas, luzes, lírios, e no topo uma imensa rodela de granito, umas dobras no mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne, do cu escultores líricos. (HILST, 1986b, p. 79).

Como em uma espécie de ode ao “fétido buraco”, Hillé promove uma autêntica exaltação da imagem do “cu”, reconhecendo o verdadeiro “luxo” àquelas que o possuem e realçando às avessas os seus aspectos convencionalmente negativos: “fétido” e “espremido”. Enquanto elemento comum a todos os seres humanos, que lhes confere um princípio de igualdade, torna-se um “demolidor de vaidades”. O movimento de inversão se dá no instante em que, à luz de um culto absoluto, louva-se o “todo espremido” ao erigi-lo em um pedestal, ao passo que Deus é “destronado” fatalmente de seu lugar de veneração dogmática, o que permite com propriedade a seguinte colocação de Hillé: “eu me pensava Deus” (HILST, 1986b, p. 87).

A novela *Com os meus olhos de cão*, por sua vez, traz para a cena narrativa a epifania da personagem de Amós Kéres, de quarenta e oito anos de idade. Contrariando o seu “modesto destino”, o professor de matemática, em seu percurso rotineiro em direção à Universidade onde trabalha, depara-se com a iluminação fulminante de um “nítido inesperado” que lhe confere a entrega ao êxtase e a experiência com o desconhecido ao ser “invadido” por um “significado incomensurável” (HILST, 1986a, p. 18). Segundo Georges Bataille (1992, p. 131), “o não-saber comunica o êxtase”. A vastidão vertiginosa do não saber opera o desnudar-se, à semelhança da redenção presente na cegueira consciente de Édipo, o qual fura os próprios olhos quando se defronta com a sua condição de absoluta ignorância e impotência. Ou, ainda, na “cegueira silenciosa” de Hillé, essa “Édipo-mulher”, cuja busca reside em descobrir “na alma em vaziez” o fundo obscuro das coisas e o abismo irreduzível de cada ser humano.

Esse êxtase realiza-se de acordo com a experiência interior de que fala o filósofo francês, a saber, uma “experiência nua, livre de amarras, mesmo de origem, a qualquer confissão que seja” (BATAILLE, 1992, p. 15). Como uma autêntica experiência, no sentido grego de colocar-se para fora dos limites – *ex-* (fora), *-peras* (limite) –, instaura-se o movimento de desconstrução de uma vida marcada pela segurança e a estabilidade, sob a insígnia do “dessignificando”. Amós re-

nuncia aos rígidos moldes de sua existência anterior, entre a burocracia do meio acadêmico, a racionalidade das fórmulas matemáticas e a monotonia da sua vida doméstica, de modo que percebe que o homem consiste em uma equação sinistra¹³ para a qual não existe solução. O desamparo do professor desafia a linha tênue entre a caótica loucura e a esplêndida lucidez.

“Deus é uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus” (HILST, 1986a, p. 13). Este trecho, que compõe a parte inicial da obra, apresenta uma original ou, no mínimo, uma curiosa definição do ser divino. Em seus contínuos deslocamentos, a prosa de Hilda Hilst apela à provocação como uma forma de revelar o Infundado pelo avesso. Em outros termos, é sintomático o fato de Deus não se encontrar na imensidão etérea do céu, mas na gélida “fundura” subterrânea. Tanto é que o narrador destaca o fato de que “tentava agarrar-se àquela nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia em direção àquele riso” (HILST, 1986a, p. 13). O “gelo” nada mais é do que a “superfície” sólida e estável da mobilidade líquida do elemento da água. Esta, logo, adquire uma forma palpável de realização. Deus, este “nada” inapreensível, ao ganhar propriamente uma forma na “superfície” verbal, um corpo com contornos, pode afinal ser tocado: “Estava vivo sim”. O divino é, assim, enredado nas tramas humanas do “riso”.¹⁴

Segundo Sonia Purceno (2010, p. 64), Hilda Hilst afirma em um dos seus cadernos de anotações que “existem várias formas de saída para o excesso de lucidez, e uma das possíveis saídas é o riso”. O riso instaura uma ruptura com a rigidez dogmática que paira sobre o ente divino a fim de conferir-lhe uma faceta humana. A experiência da escritora filia-se ao pensamento filosófico irradiado pela obra *Assim falava Zaratustra* (1883-1885), de Nietzsche, a qual celebra o espírito livre, a potência vital do corpo e, sobretudo, a santidade do riso: “Esta coroa do que ri, esta coroa de rosas, lanço-a a vós, meus irmãos! Canonizei o riso; *aprendei*, pois, a rir, homens superiores” (NIETZSCHE, 2011, p. 333, grifo do autor).

O riso, como o espaço do impensável no qual a sondagem da realidade envereda-se para além dos limites aceitáveis da razão, remete à “experiência do nada, do impossível, da morte – experiência indispensável para que o pensamento ultrapasse a si mesmo, para que nos lancemos no ‘não-conhecimento’”

13. Referência aos versos pertencentes à obra *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984). Segue a estrofe na íntegra: “Para um Deus, que singular prazer./ Ser o dono de ossos, ser o dono de carnes/ Ser o Senhor de um breve Nada: o homem:/ Equação sinistra/ Tentando pareçença contigo, Executor” (HILST, 2005, p. 23).

14. Neste sentido, Deus constitui-se como uma figura humana que ri. Na sua obra intitulada *O riso*, Henri Bergson observa que “não há comicidade fora do que é propriamente humano” (BERGSON, 2001, p. 12, grifo do autor). Bakhtin (*op. cit.*, p. 59), por sua vez, retoma a célebre fórmula de Aristóteles, pertencente à obra *Sobre a alma*: “O homem é o único ser vivente que ri”.

(ALBERTI, 2002, p. 14-15). Ou, como confessa Tadeu na obra *Tu não te moves de ti*: “E rio porque penso no impossível” (HILST, 1986c, p. 145). Neste sentido, o riso de Deus acena para a ventura do “não saber”, a glória da desistência: acolher o “impossível” e o absurdo da condição humana em meio à transitoriedade das coisas, a dimensão intangível do que jamais poderá compreender, as perguntas para as quais não encontrará respostas.

No diálogo entre Amós e seu filho a respeito de um sonho que este teve com o pai, surge a imagem genuinamente grotesca de um padre com o “traseiro à mostra”. O cruzamento entre o divino e o humano instaura a profanação – como marca decisiva do ato de transgressão – ou, ainda, a “subversão entre o alto e o baixo” (MORAES, 1999, p. 120). Este deslocamento é provocado pela irrupção do elemento do grotesco. Segundo Mikhail Bakhtin (1987, p. 17), a característica principal do que denominou de “realismo grotesco” é o rebaixamento das esferas elevadas e espirituais ao transpô-las para o plano terreno e corpóreo: “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”. Na esteira do pensamento do crítico russo, instala-se uma inversão da tradição metafísica, ou mesmo de um viés judaico-cristão, na medida em que, no lugar de se enaltecer uma realidade transcendental, imortal e imutável, exalta-se a imanência, o estado de contingência e os desígnios da carnalidade.

As aspirações elevadas são substituídas pela emergência do vigor do “baixo corporal”, no dizer do crítico russo. Com efeito, a narrativa da escritora opera a destituição da visão idealizada e intocável de Deus com o propósito de integrá-lo à dimensão carnal e atormentadoramente humana: “Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejas ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR” (HILST, 1986b, p. 105). A busca espiritual confunde-se com uma imersão profunda na realidade corporal, o que implica a desconstrução¹⁵ da imagem soberana, austera e altiva do ente divino. Luiz Claudio da Costa Carvalho (2003, p. 248) julga que “a vocação de transcendência de Hilda Hilst está por demais amalgamada à paixão da carne para poder conviver facilmente com uma concepção metafísica e antisséptica de um Deus que está além das coisas sublunares”. O homem é capaz de encontrar um ponto de ligação com a realidade do “Alto” no momento em que revela grotescamente o corpo

15. A prosa de Hilda Hilst aproxima-se da proposta desconstrutivista de Jacques Derrida, especialmente no que diz respeito à escritura como possibilidade de desestabilizar e descentralizar, com sua “força de deslocação”, os dualismos hierarquizantes tradicionais da história do Ocidente calcados no logocentrismo, de modo a romper com a noção de uma origem, essência absoluta ou fundamento irrefutável e a “procurar novos conceitos e novos modelos, uma economia que escape a esse sistema de oposições metafísicas” (DERRIDA, 1971, p. 37, grifo do autor).

de Deus profanado; questionando, inclusive, a sua acepção proeminentemente masculina, como exprime Amós: “Deus é mulher? Como tenho sugado o peito que não vejo. Continuo sozinho, leproso. A porca é Deus” (HILST, 1986a, p. 39). Ou, então, quando subverte a gravidade espiritual que recobre o ideal divino ao concebê-lo como “uma superfície de gelo ancorada no riso”.

Deus rege o “grotesco da nossa condição” e as limitações da finitude do corpo, as quais desnudam o elo essencial com a sua natureza animal. Diz o trecho do poema inserido em meio à narração:

E descobrir que os teus meios
São iguais aos passos
Dos embriagados.
Que há velhice e morte
Em tudo que criaste: sóis, galáxias. E em nós:
Animais do teu pasto.
(HILST, 1986a, p. 50).

A novela de Hilda Hilst traz a lume a inconstância e a ambiguidade pertencentes à dimensão da vida. Todo ser carrega consigo o seu quinhão de “velhice e morte”, uma vez que se encontra desde sempre incorporado ao devir temporal. Por isso, a finitude atinge a homens e a animais sem distinção. Afinal, os seres humanos nada mais são do que “animais do teu pasto”, embora aqueles desejem muitas vezes negar a vigência dessa ancestralidade, a qual os concebe em comum fraternidade.

Ao contemplar o horizonte infinito do mar, Amós depara-se com o caráter transitório do fluxo temporal metaforizado no curso das águas ou, ainda, com a imensidão do que “não tem nome”, do incomunicável da vida – Deus. É possível perceber um jogo existente entre as palavras em inglês *dog* e *god*, as quais significam, respectivamente, “cachorro” e “Deus”.¹⁶ Se o primeiro remete à concretude do existir; o segundo, à sua irredutibilidade. Ao conjugar o humano, o animal e o divino, Hilda Hilst apresenta o “‘corpo grotesco-escatológico’, como uma espécie de fonte que espelha o desejo humano de transcendência, ao mesmo tempo que lhe mostra sua condição de matéria perecível” (DUARTE, 2010, p. 327; aspas do autor). O momento final da morte de Amós parece encerrar em si a transcendência como princípio da redenção ao reconhecer finalmente a precariedade da existência e o fatal desamparo humano. “Agora sou espírito. Estou livre e sobrevôo meu ser de miséria, meu abandono, o nada que me coube e que me fiz na Terra” (HILST, 1986a, p. 53).

16. Eliane Robert Moraes (1999, p. 121) destaca a instigante semelhança entre os termos em destaque.

Amós despede-se, ou melhor, dissipa-se da existência, deixando por escrito apenas em um papel o seguinte enunciado:

Deus? uma Superfície de Gelo Ancorada no Riso. E mais abaixo:

Amós = ∞
 SGAR = $\Theta = \emptyset$
 (HILST, 1986a, p. 53).

No limiar do indizível, Amós recorre ao vocabulário específico da matemática a fim de enfrentar os meios parcos de expressão e compor o seu último relato acerca da sua experiência. O professor abstém-se do convívio social ao divisar a inteireza de um “universo unívoco” e, na mais plena solidão do seu desprendimento, alcança os ares da liberdade. Com efeito, mergulha na “fundura” infinita da superfície glacial de Deus, “que se descobre na negação de toda essência que limita o seu ser” (PÉCORA, 2006, p. 10), e aceita a substância nebulosa e sem limites da vida, chegando ao seu avesso: a morte. Dito de outro modo, o esvaziamento da sua linguagem corresponde ao perecimento do seu próprio corpo. Desse corpo que, como um “cristalino espelho”, despe-se completamente da montagem humana para absorver e ser absorvido pela matéria do infinito: Deus.

Considerações finais

O impacto diante da leitura de uma obra singular como a de Hilda Hilst é recorrente ou mesmo compreensível em virtude dos procedimentos literários empregados operarem sob a chave dos excessos e dos deslocamentos. O que conduz a um movimento crítico de inversão da lógica da metafísica platônica e, sobretudo, de questionamento de um pensamento binário e autoexcludente, no qual se assentam as dicotomias entre o humano e o divino, o profano e o sagrado, o sexual e o religioso, o corpo e a alma, o baixo e o alto. Mais do que simplesmente profanar a imagem de Deus, a sua prosa é capaz de inaugurar uma nova concepção de mundo, em uma perspectiva menos assertiva, totalizante e polarizada, tendo em vista que apela à transgressão das interdições referentes à aura absoluta, intocável e dogmática que paira sobre o Infundado ao conceber obscenamente o seu corpo à luz de uma medida humana.

A experiência radical do obsceno revela antes uma tentativa de responder a uma demanda do homem de compreender o que lhe escapa que, levada a seus limites, permite dar um invólucro perecível ao Infundado. Em suma, a comple-

xidade da obra hilstiana reside na tentativa de dar forma pulsante ao que é informe, de tornar o Incomensurável matéria viva, de despertar a transcendência na consagração da finitude, de trazer à superfície uma feição demasiadamente humana de Deus na forma de um riso. A divindade consubstancia-se, às avessas, na volúpia humana, de sorte que ambos, na mútua partilha da epifania da carne, podem coexistir no mesmo horizonte contraditório, falível e imperfeito de realização. Humanizado, Deus pode ser, enfim, redimido na fraterna compaixão do homem por seu “pai eternamente ausente”.

Referências

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho *et al.* São Paulo: Ática, 1992.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BLUMBERG, Mechthild. Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst. In: REGUERA, Nilze Maria de Azevedo; BUSATO, Susanna (Orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: UNESP, 2015. p. 121-137.

CARVALHO, Luiz Claudio da Costa. *Pensando a margem: um diálogo com Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro, 2003. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DUARTE, Edson Costa. O corpo escatológico em Hilda Hilst. *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim, v. 1, n. 2, p. 317-333, jul.-dez. 2010.

_____. O alto e o baixo discursivos. *Revista Trías*, n. 6, p. 1-12, jan.-jul. 2013.

FRANCESCHI, Antonio Fernando de; GAMA, Rinaldo. Das sombras. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999. p. 25-41.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. Verdade e palavra obscena na pornografia francesa do século XVIII. In: HUNT, Lynn (Org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade (1500-1800)*. Tradução de Carlos Sziłak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 217-238.

HANSEN, João Adolfo. Norma e obscenidade em Gregório de Matos, Glauco Mattoso e Hilda Hilst. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 15, p. 11-32, 2014.

HILST, Hilda. Com os meus olhos de cão. In: _____. *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1986a. p. 7-53.

_____. *A obscena senhora D.* In: _____. *Com os meus olhos de cão e outras novelas.* São Paulo: Brasiliense, 1986b. p. 55-107.

_____. *Tu não te moves de ti.* In: _____. *Com os meus olhos de cão e outras novelas.* São Paulo: Brasiliense, 1986c. p. 115-228.

_____. *Cartas de um sedutor.* São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Fluxo-floema.* São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Poemas malditos, gozosos e devotos.* São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Teatro completo. Posfácio de Renata Pallottini.* São Paulo: Globo, 2008.

LAPEIZ, Sandra Maria; MORAES, Eliane Robert. *O que é pornografia.* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MILLER, Henry. *L'obscénité et la loi de réflexion.* Traduit de l'anglais par D. Kotchouhey. Paris: Pierre Seghers, 1949.

_____. *O mundo do sexo.* Tradução de Carlos Lage; estudo de Otto Maria Carpeaux. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

MORAES, Eliane Robert. *Da medida estilhaçada.* *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999. p. 114-126.

_____. *A prosa degenerada.* *Folha de São Paulo*, São Paulo, maio 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.* Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *A genealogia da moral.* Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *A obscena senhora D.* São Paulo: Globo, 2001. p. 5-10.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema.* São Paulo: Globo, 2003. p. 9-13.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão.* 2. ed. São Paulo: Globo, 2006. p. 11-14.

_____. (Org.). *Por que ler Hilda Hilst.* São Paulo: Globo, 2010. p. 7-29.

PELLEGRINI, Aldo. *Lo erótico como sagrado.* In: LAWRENCE, D. H.; MILLER, Henry. *Pornografía y obscenidad.* Estudio preliminar, traducción y notas de Aldo Pellegrini. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2003. p. 9-37.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida.* São Paulo: Siciliano, 1991.

PURCENO, Sonia. Ensaio de leitura. In: PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst.* São Paulo: Globo, 2010. p. 64-92.

RIBEIRO, Leo Gilson. *Da ficção.* *Cadernos de Literatura Brasileira.* São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999. p. 80-96.

ROSENFELD, Anatol. *Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga.* In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema.* São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-17.